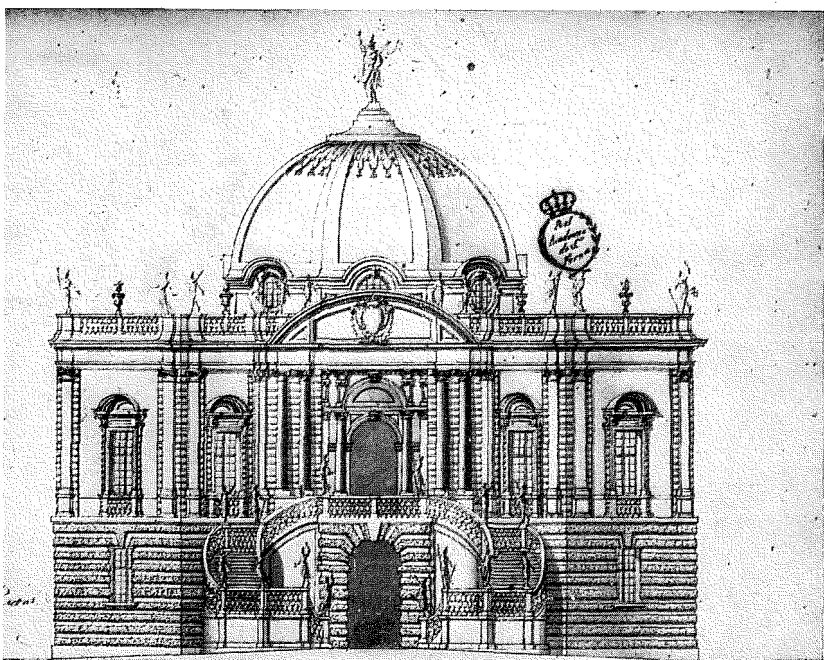


EN TORNTO A S A B A T I N I

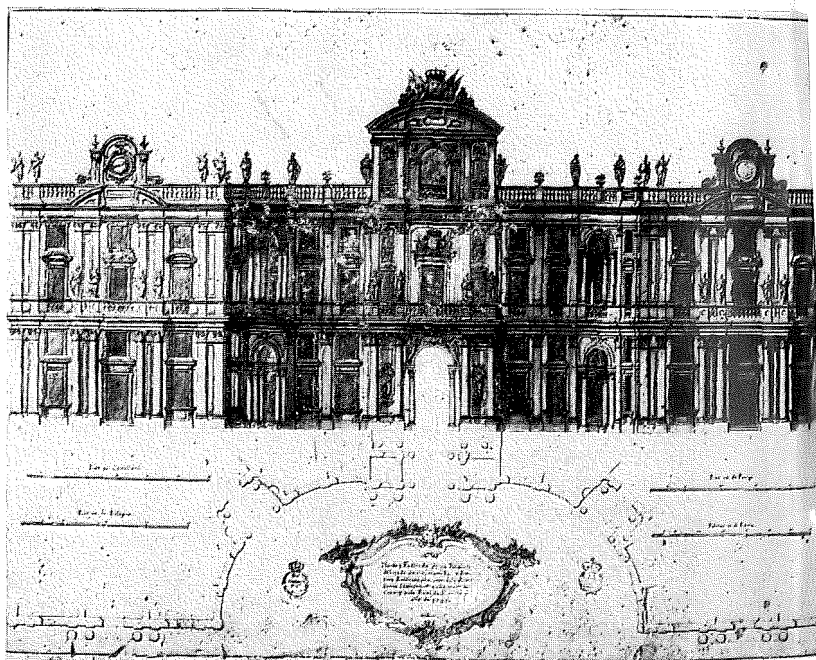
Por CARLOS SAMBRICIO

Uno de los problemas que se plantea el estudioso al tratar el tema de la arquitectura española en la segunda mitad del XVIII, radica en la valoración del papel desempeñado por los distintos arquitectos extranjeros, franceses o italianos. Surge el tema, al ver el cambio sufrido en aquellos momentos, al evolucionar las artes de un barroco plenamente aceptado en la primera mitad del siglo a iniciales esquemas de crítica racionalista en la segunda mitad, evolución que culmina en un nuevo modo calificado como de neoclásico.

¿Cuál es entonces el papel que desempeñan en el cambio los arquitectos extranjeros residentes en la Corte de los Borbones, y hasta dónde llega realmente su importancia? Bottineau ha estudiado de manera admirable la evolución de las artes en los primeros años del siglo, el momento cortesano de Felipe V (1). Pero al analizar los cambios dados ya en la segunda mitad del siglo, los problemas se plantean, faltos hasta ahora de un estudio semejante. Sorprende, en primer lugar, al afrontar el tema el crecido número de aquéllos, auténtico aluvión el de los que lograron incorporarse a la vida edilicia del país,

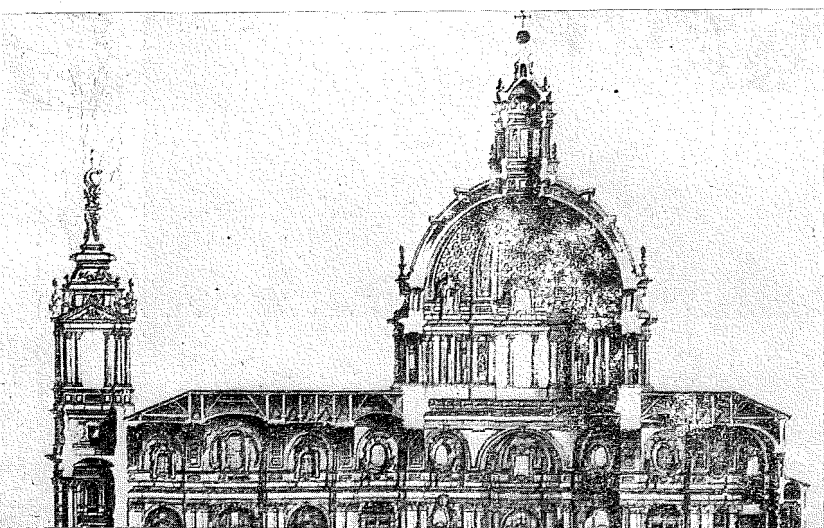


CARLOS RUTA: Proyecto de iglesia (alzado). A. S. F. 1763.

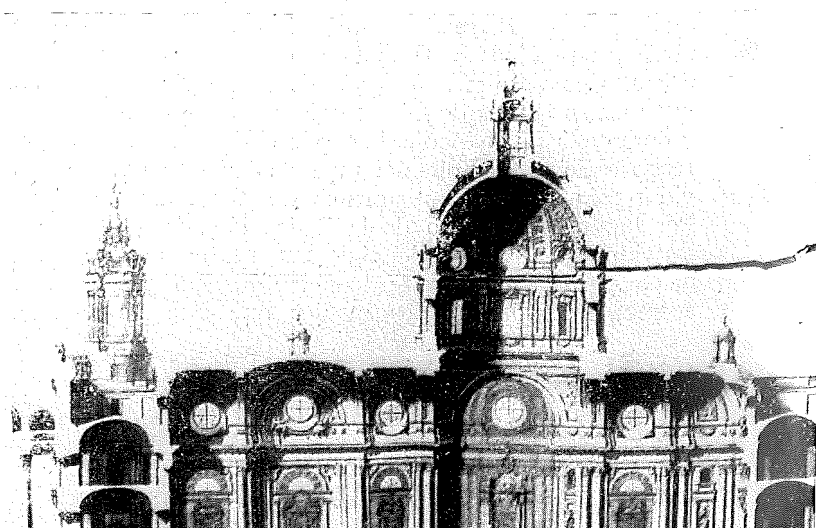


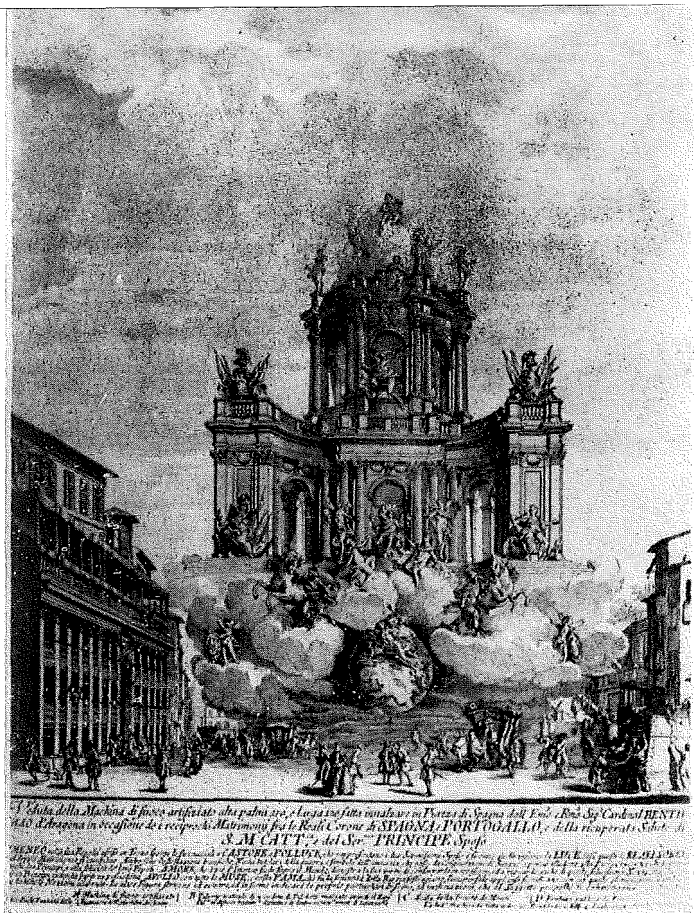
J. PAVIA: Proyecto de palacio (alzado). A. S. F. 1748.

B. VITTONI: Proyecto Duomo, de Turín.



V. RODRÍGUEZ: Proyecto de iglesia. Academia de San Lucca, Roma. 1748.





N. SALVI: Máquina de fuego de artificios. 1728.

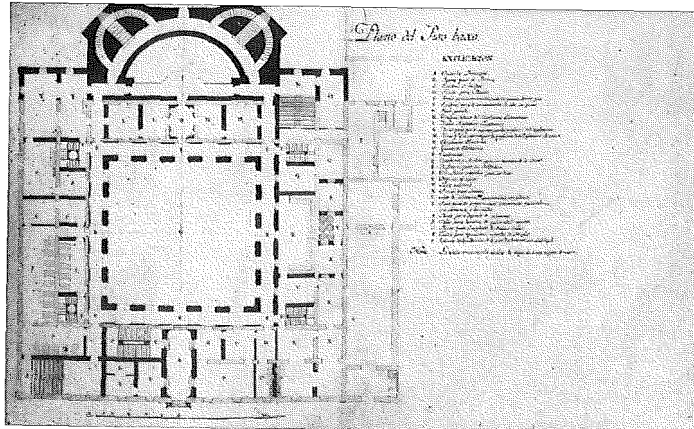
máxime cuando las condiciones económicas del medio diferían notablemente de las de Francia o Italia. Pero extraña más el hecho cuando, al estudiar sus obras, vemos cómo en su mayoría no son sino continuación en plenos años sesenta de un estilo definido veinte años antes en Europa y calificado como de barroco clasicista.

Pocos fueron entonces los que a su llegada pudieron jactarse de poseer unos conocimientos teóricos de la arquitectura, y menos aún los que con su pensamiento supieron influir en el desarrollo de las artes. Y si estudiamos por ejemplo, a partir de 1760, los méritos presentados por los arquitectos italianos deseosos de ser nombrados académicos en la de San Fernando de Madrid, si tomamos sus dibujos como exponente de su saber hacer (2), veremos en éstos una clara proximidad con alternativas mantenidas por Juvara en los años treinta, desconociendo, por tanto, en esas fechas la nueva problemática de las ruinas, mostrando, en una palabra, un desarraigo intelectual que llegaría a ser total. De esta manera, la mayoría de los que lleguen no tendrán otra formación distinta a la de maestro de obra, arquitecto formado en una práctica de la que nunca supieron —o quisieron— prescindir, perpetuando hasta su muerte un modo de hacer aprendido en sus países de origen. Identificar entonces la presencia de las nuevas ideas que surgen con motivo del descubrimiento de las ruinas, la presencia en España de un historicismo clasicista, con la llegada de los arquitectos extranjeros es, en su conjunto, equivocado.

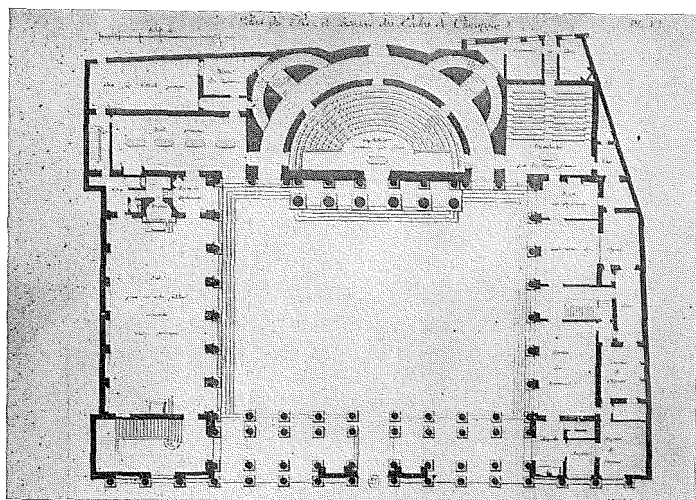
Existe, sin embargo, y de manera paralela a todo ello, una evidencia que determina claramente su papel y que es necesario destacar. El hecho de que si bien la entrada en España de las críticas al rococó, de los ideales racionalistas, preneoclásicos, corresponde sin duda a un pequeño grupo de arquitectos locales (3), de la misma manera

el papel desempeñado por los italianos —y ciñéndonos de ahora en adelante a Italia— es fundamental para el estudio del momento. El tema de la evolución del barroco en España, que con la presencia de Bibiena a principios de siglo o que por la influencia de Fischer von Erlach a través de la corte de Viena hubiese podido tener una evolución claramente distinta, más cercana a la italiana o alemana, queda cortada a causa de la guerra civil. Los intentos de Churriguera, como ha estudiado Damisch al tratar de la máscara (4), no serán sino aproximaciones al tema general, ensayo sobre un primer racionalismo respecto a los volúmenes, pero situándose en una línea diferente a la desarrollada en aquellos momentos en Europa. En un cierto sentido, será necesario desandar el camino de Churriguera y volver, con enorme retraso, a las fuentes del clasicismo. Y ellos, los italianos, van a ser los que faciliten el paso entre el barroco español y lo que después, en los años ochenta aparece definido de manera precisa como neoclásico. Difusores por tanto de un barroco cosmopolita, aceptados por la crítica ilustrada frente a los ideales del barroco tradicional, es interesante el aproximarse a los modos a través de los cuales se sintetizó su presencia.

No llega, pues, la influencia romana sólo a través de los aquí residentes. El pensamiento teórico, el soporte capaz de sustentar el aparato de lo que ya en la práctica se está realizando desde hace algunos años en España, llega de arquitectos italianos que, sin desplazarse de su lugar de residencia, influyen en nuestro panorama nacional. Potenciando esta idea, F. Chueca realizó en 1942 su estudio sobre «Ventura Rodríguez y la escuela romana» (5). Y de la misma manera que el caso del abate Juvara y su fortuna en España, nos podría llevar al estudio de toda una generación de arquitectos, formados como colaboradores y tracistas en los primeros años de la edificación del Palacio Nuevo (6), figuras como Vittone, Fuga o Vanvitelli, por no citar más que algunos, intervienen también de forma precisa. Recientemente, W. Oechslin ha estudiado el tema de la influencia de Vittone en Ventura Rodríguez (7), al contraponer los planos del Duomo Nuovo de Turín del primero con los dibujos presentados por el segundo a la Academia de San Lucca al ser nombrado Académico de gracia de la misma, tratando, en general, de la disputa entre clasicismo y barroco y del papel desempeñado en ello por el italiano. También Salvi, el arquitecto romano autor de la Fontana, participará directamente en esta corriente de influencias, no sólo formando parte junto con Fuga y Vanvitelli de la Comisión de Censura encargada de vigilar los planos del nuevo palacio de Madrid (8) sino recibiendo, además, diferentes encargos por parte de la Corona española, modelos de arquitectura efímera tales como cenotafios, mausoleos o adornos concebidos para diferentes fiestas (9). Pero la gran influencia de la Escuela Romana se da a través de Fuga y Vanvitelli, por la importancia de los papeles por ellos desempeñados. Fuga, aparte de recibir también encargos de arquitectura efímera para la Corona española (10), será nombrado por el entonces embajador de España en Roma, Roda, para que vigile y dirija los estudios de los recién creados pensionados en la Academia que empieza a dirigir Preciado de la Vega (11). Uno de los primeros discípulos, individuo de indudable interés en la España de los sesenta, es José Hermosilla, autor de la reforma efectuada en el Colegio de San Bartolomé o Anaya en Salamanca. Dentro ya de un modo clasicista opuesto al de Ventura Rodríguez, es tracista Hermosilla además del Paseo del Prado de Madrid, así como de un nuevo proyecto de Puerta de Alcalá, construcción que enlazaría con las obras de los Prados (12).



SABATINI: Escuela de Cirugía (planta del piso bajo). 1786.



GOUDOIN: Escuela de Cirugía (planta del piso bajo). 1780.

Pero de la misma manera que podemos estudiar la influencia de Fuga en los españoles, con su participación en una de las más significativas obras del cambio, el Albergo dei Poveri en Nápoles, por lo mismo podríamos estudiar la influencia ejercida por Vanvitelli en el tema de Caserta, en la política artística del rey Carlos III (13). Pero quizá el medio más conveniente para estudiar esta influencia, sea mediante el estudio del discípulo de uno de ellos el cual, desde España y teniendo presente todo el ambiente cultural en el que se ha formado, sepa influir de manera decisiva. El único entonces que ha presenciado las discusiones habidas entre los italianos, el que conoce su pensamiento teórico y puede jugar un importante papel en la disputa entre clasicismo y barroco al permanecer en España de por vida, es Francisco Sabatini.

Educado no sólo en la obra del Palacio de Caserta, sino antes en la propia Academia de San Lucca de Roma conoce, de la misma manera que su maestro Vanvitelli, el pensamiento de Juvara y adquiere desde los primeros momentos una educación arquitectónica conforme a la crisis que se gesta (14). El cansancio que ya en los años cincuenta se generaliza respecto a formas concebidas como caducas, coincide en Roma con las críticas que en los años veinte había formulado Ferdinando Fuga y que habían originado fuertes polémicas. Formado entonces entre las distintas posiciones y tendencias, conocedor de la realidad italiana de su momento, logra Sabatini en 1750 el primer premio de la Primera Clase en el Concurso de la Academia romana (15). Ingresa poco después en el equipo de Vanvitelli, con una formación radicalmente distinta a la de los entonces arquitectos españoles, acostumbrados al aprendizaje en la propia obra o, como denunciara Diego de Vi-

llanueva, formados a partir de la copia de estampas y grabados (16). Su llegada entonces a España, acompañando en 1760 al rey Carlos III, se ve complementada con diez años de práctica arquitectónica, y lo que es más, habiendo vivido de manera casi directa una de las más interesantes polémicas habidas en el reino de Nápoles: la mantenida entre Fuga y Vanvitelli (17).

Las enemistades entre uno y otro reflejaban en realidad, como ha señalado R. Pane (18), más que dos posturas personales, dos concepciones arquitectónicas: la contraposición del barroco romano, fin de época por parte de Vanvitelli, frente al nuevo clasicismo insinuado por Fuga, había superado el nivel de lo profesional, entrando a formar parte en la normal discusión. El interés real, la opinión del futuro Carlos III, marcaba una señalada preferencia hacia el arquitecto de Caserta, unida a una también especial antipatía para con el constructor del Albergo de los Pobres. No sorprende entonces que el rey Carlos III, que había potenciado los descubrimientos de Herculano, base en gran medida del nuevo clasicismo, poseedor por tanto de una política artística perfectamente definida, que intentara, en el momento de su consagración como rey de España, llevar consigo al discípulo del arquitecto predilecto.

Lo que extraña, sin embargo, es el rápido éxito que ya en la Península alcanza Sabatini al poco de su llegada, aunque dos circunstancias influyeron de manera decisiva. La arquitectura española en los comienzos de los sesenta, para bien o para mal, quedaba definida por el nombre de Ventura Rodríguez; el resto de los arquitectos, a pesar de que algunos podían representar un honrosísimo papel, con supuestos y conceptos incluso más adecuados al momento que los del propio Rodríguez, quedaban inexplicablemente eclipsados por la fama de éste. La caída entonces de Rodríguez en desgracia, directamente ligada a la llegada real, no debe de ser entendida de manera total, como una separación del hacer arquitectónico como ha estudiado recientemente el prof. T. Reese al tratar del tema de Rodríguez y del Consejo de Castilla (19). Actuando entonces el español de manera paralela a la actividad real de Sabatini la frase de Caveda, refiriéndose este último al señalar «... viene a la Corte a competir el aplauso con Ventura Rodríguez», es perfecto reflejo de la situación. Pero también se plantea otro hecho, que influye de manera decisiva en el empuje y rápido encumbramiento de Sabatini como arquitecto real: la politización existente en la Academia de San Fernando.

Las polémicas habidas entre Ventura Rodríguez y la Junta Particular, las que tenga Mengs o las de Grimaldi al intentar nombrar a Ponz secretario de la Academia sin contar con la Junta (20), reflejan una situación de hecho que desde los años cincuenta hasta los setenta alcanzó, en general, a casi todos los artistas extranjeros. La Junta Particular de la Academia, auténtico motor y cabeza de la Institución, constituida en su casi totalidad por individuos pertenecientes a una nobleza ilustrada, seguidora del despotismo ilustrado y, por tanto «... consciente de su responsabilidad para el desarrollo del país», podría quedar identificada a través de la personalidad de sus miembros con el Partido del conde de Aranda, con el llamado Partido Aragonés (21). Dos eran entonces las preocupaciones de este grupo en el seno de la Academia: dignificar, por una parte, los criterios artísticos, adecuándolos en mayor medida al momento y dictando para ello toda una serie de normas que regulaban la práctica de las artes; generando entonces un inevitable enfrentamiento con los artistas, como en el caso de Ventura Rodríguez o Felipe de Castro, y lu-

char al mismo tiempo con la penetración extranjera en la Academia. La política reprochable de los primeros Borbones, que habían fomentado un «colonialismo» no sólo artístico sino general en todas y cada una de las facetas del país, tuvo que plantear problemas en la Academia. Unos artistas extranjeros, que en su mayor parte nunca habían pasado ni por ésta ni por cualquiera de las instituidas en Europa, recibían por real decisión los más preciados galardones de la de Madrid (directores, tenientes, académicos de mérito...) (22). Aceptaron además estos puestos con el único sentido de glorificarse, sin nunca dedicarse a la enseñanza, no ejerciendo más que en contadas ocasiones y que llegado, por ejemplo, el caso de Giacinto, director general de la Corporación, desaparecía sin siquiera despedirse con motivo de su vuelta a Italia (23). Si además a esto añadimos que algunos de entre ellos desconocían el castellano (como en el caso de Marquet o Sachetti) y que sus clases o cursos tenían que ser dados por ayudantes españoles (24), comprenderemos en parte el poco respeto que la naciente corporación sentía por los artistas extranjeros y la justificada reacción en parte de los de Aranda. En este sentido, encaja perfectamente, dentro de la dinámica general de la vida política del país, que cuando el pueblo de Madrid dirigido y guiado por los de Aranda pretendía buscar a Esquilache y terminar con el gobierno de los extranjeros, se dirija a la casa particular de Sabatini y apedree todos sus cristales.

Estos motivos, que justifican sólo el rápido encubrimiento de Sabatini como arquitecto real dependiente de la figura del monarca ayudan, sin embargo, a entender la situación artística desarrollada en la España de la Ilustración.

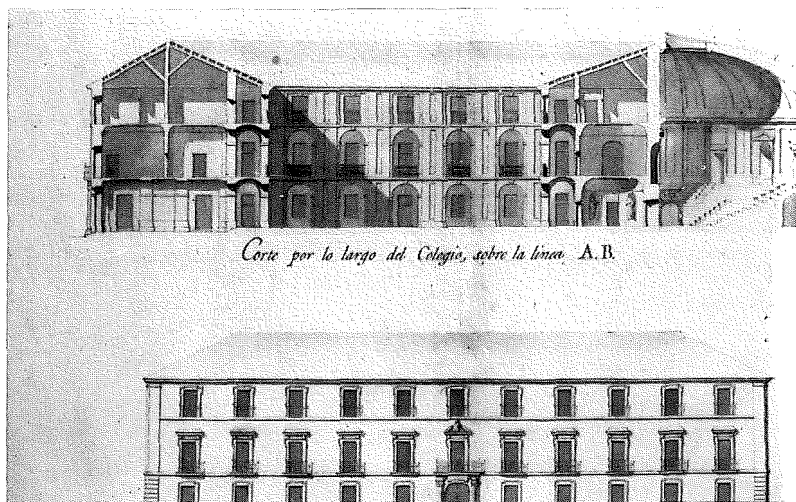
Intentar contraponer Sabatini a la figura de Ventura Rodríguez carecería entonces de sentido, sobre todo si vemos la complejidad del panorama, la cantidad de tendencias coexistentes en los años setenta en España. Frente a la pervivencia del barroco, se oponen simultáneamente distintas alternativas: la tradición clasicista italiana, con las modificaciones que luego veremos; la influencia en toda España de Rodríguez, preocupado como lo estuvo toda su vida en conocer las nuevas ideas, en un intento de «retraducirlas» al lenguaje barroco; los avatares surgidos por aquellos tímidos racionalistas, cuya finalidad casi podía quedar sintetizada en divulgar las ideas de Laugier o Lodoli, en reflejar las polémicas de Frejier...; y por último, pocos años más tarde y casi sucesores éstos de los racionalistas, los difusores del pensamiento neoclásico, ayudados por Mengs y representados en nuestro país —en el caso de la arquitectura— por Arnal, Bails, Subirás... y la generación de los pensionados en Roma, de la que podríamos entresacar nombres como Haan, Casanova... Una preocupación común, la influencia extranjera y su incorporación al panorama español, puede caracterizar a los cuatro movimientos que se enfrentan ante la pasividad de un barroco sostenido en las pequeñas capitales y provincias del que a duras penas se logra su retroceso. Y es entonces cuando volviendo al tema de la contraposición entre los dos arquitectos, Sabatini y Rodríguez, vemos cómo las diferencias los definen, matizando ambas posturas.

Rodríguez, que tiene una gran influencia en el Consejo de Castilla, que si bien se ve marginado de las obras reales, como él mismo se queja en determinada ocasión, sigue jugando, por el contrario, un papel fundamental, pseudo-clásico. Introdutor de un aparente clasicismo, tiene siempre presente los esquemas de concepción barroca, jugando, como ya señalamos en otra ocasión, con los nuevos elementos a la vieja manera (25). En cualquiera de los ejemplos

que tomemos para verlo, desde la obra de la catedral de Pamplona, con el tratamiento dado a la vieja fachada, hasta el proyecto de Burgo de Osma, se confirma plenamente esta idea. Igual podríamos, recordando el trabajo de Chueca (26), tener presente la iglesia de San Marcos de Madrid o el proyecto de entrada al Palacio Nuevo. La manipulación de los espacios, el mantenimiento de un determinado concepto en la tipología, nos llevan a estudiar una continuidad entre las primeras realizaciones, fruto todavía de la influencia italiana de Juvara, con las últimas, aparentemente neoclásicas. Sabatini, por el contrario, es un individuo más culto y preparado que Rodríguez, pero de menor proyección en el panorama peninsular (27). Y matizamos en el concepto de península en cuanto que, como en su día señaló Diego Angulo y años más tarde Antonio Bonet, su auténtico alcance hay que buscarlo en su actuación en el Consejo de Indias (28).

Apartado entonces de las actividades de la Academia, su proyección en la arquitectura del momento en España se canaliza a través de su actividad como ingeniero militar. La gran importancia de éstos en la segunda mitad del XVIII, Cuerpo de Ejército que en aquellos momentos englobaba a individuos de la talla del ya citado José de Hermosilla; de Carlos Lemaur, autor del proyecto del Canal Imperial (29); de Carlos Vargas, individuo de la familia de los Machuca, traductor de Palladio bajo indicaciones de Arnal en los últimos años del siglo (30) hacen que sea necesario un estudio de este Cuerpo en España. Sabatini que posee, como hemos dicho, una completa formación académica, que ha vivido momentos interesantes dentro de la vida italiana, que se hace traer libros de Londres (31), instrumentos matemáticos..., que por noticias que tenemos de su almoneda, celebrada en 1803, vemos los temas para él de más interés (32), depende en gran medida de las influencias extranjeras. Sus opiniones teóricas, consciente del cambio que presencia, se dan más a nivel de conocimiento intelectual que de realizaciones concretas. Así, opina sobre arquitectos (33), sobre problemas teóricos, formando de manera precisa a un grupo de alumnos en el saber neoclásico, saber del cual él —irónicamente— nunca ha participado (34). La dualidad establecida entre la formación de sus alumnos y su propia práctica refleja un problema de época que podríamos —con matices diferentes— encontrar en Arnal. Y la dicotomía se proyecta entonces entre el *tema* a tratar, consecuencia de unas nuevas ideas, y su posterior desarrollo manteniendo antiguos esquemas. No será el caso de Ventura Rodríguez, quien manipulaba con mayor o menor fortuna el viejo tema. Ahora, en nuestro individuo, la conciencia del cambio queda manifiesta y el problema reside en cómo sintetizarla.

SABATINI: Escuela de Cirugía (sección y alzado).



Un hecho, que quizá podría servirnos para definir el porqué del cambio, sería el estudio de los temas tratados, la transformación de las necesidades que una sociedad concibe o plantea respecto a otra. Tratados los asuntos arquitectónicos de manera global en el Neoclásico, definiendo un momento o una cultura, el primer estudio que conocemos en este sentido fue el concebido por H. Rosenau en «Social Purpose in Architecture» (35). Y así como los cementerios, hospitales, cárceles o panópticos... son elementos comunes a la Europa prerrevolucionaria, también en España podemos ver la transformación de los temas, el paso del ideal barroco de palacio, iglesia o catafalco... a idénticos asuntos a los tratados en los demás países (36). El estudio entonces de los dibujos de la Academia de San Fernando, los motivos dados para desarrollar en los distintos concursos de premios, es un punto esencial de partida para el conocimiento no ya de la arquitectura neoclásica en España, sino fundamentalmente de su evolución y transformación. Y Sabatini, como tantos individuos de su momento participa, como ya hemos señalado, en este cambio de ideales, modificando antes el tema que su concepción.

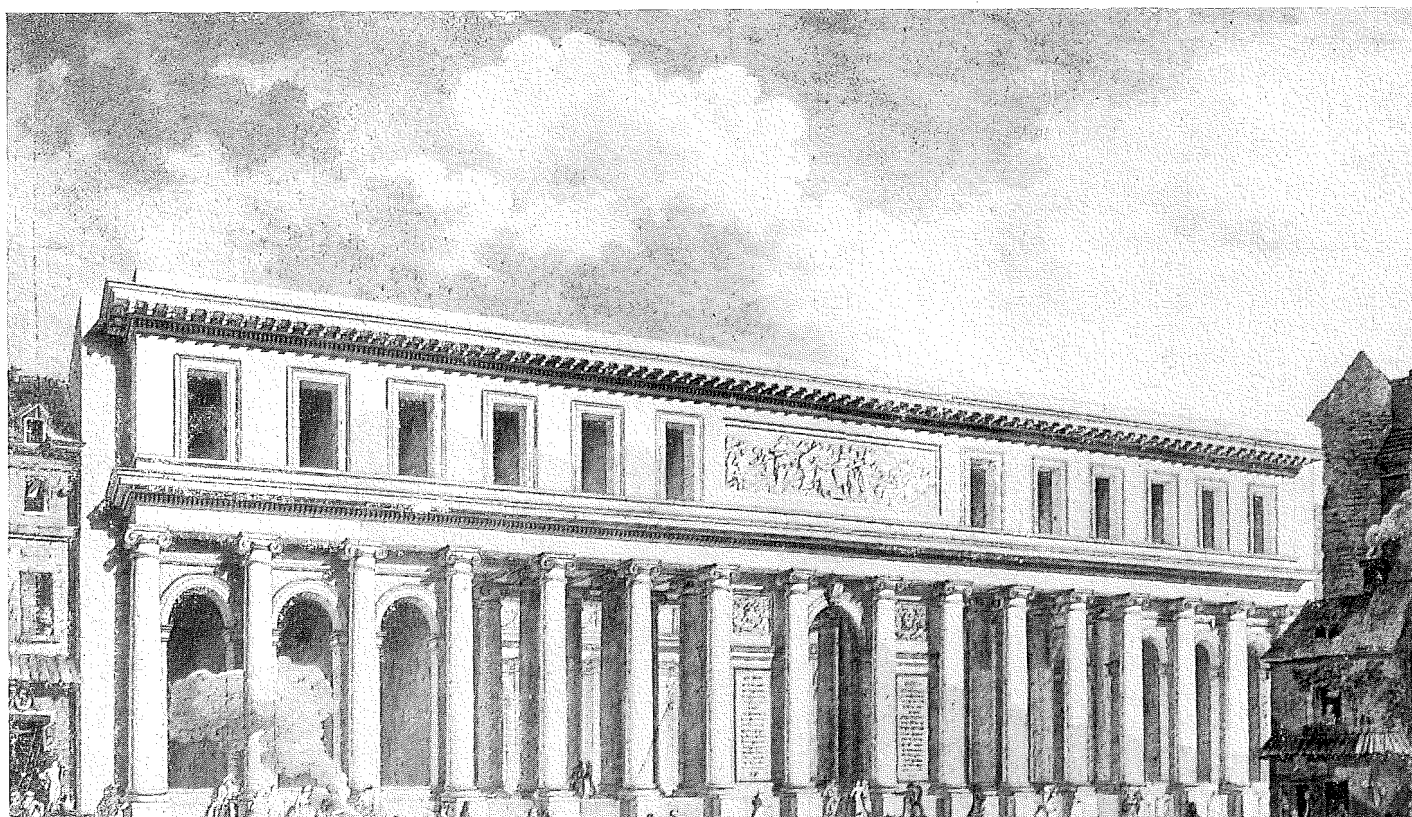
El asunto de los Colegios de Cirugía y Hospitales, tratado por el prof. Azcárate al estudiar el proyecto de Ventura Rodríguez para el Colegio de Cirugía de Barcelona (37), tuvo singular importancia en la segunda mitad del XVIII español, fundamentalmente motivado por la influencia de las nuevas ideas. Ya en 1756, Ventura Rodríguez, en un manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid y que es en nuestra opinión de gran interés para comprender las relaciones existentes en aquel momento entre los españoles y los italianos (38) refiere cómo para la traza de un nuevo hospital en Madrid ha tomado como modelo los planos de los Inválidos de París. El gran número de críticas y polémicas mantenidas en la España de la Ilustración sobre el uso y la necesidad de crear toda una serie de escuelas de Cirugía, podíamos sintetizarlas remitiéndonos a Feijoo (39). «... Me imagino que si el arte puede lograr algún género de perfección, sólo arribará a él por medio de los conocimientos anatómicos», escribirá en su «Teatro Crítico», insistiendo en la

necesidad del estudio de la anatomía, al destacar «... de buena gana dejaría mi cadáver a un anfiteatro para que fuese objeto de estudio». Contra él y contra todos los que defienden la necesidad de una escuela y de un anfiteatro como lugar de enseñanza por excelencia, choca la Universidad y la Iglesia, quien manifiesta refiriéndose al paso de los cadáveres al anfiteatro, «... como la religión lo prohíbe, la naturaleza lo aborrece y sólo los cirujanos se deleitan con tan horribles espectáculos».

El desarrollo entonces de toda una serie de escuelas de Cirugía y Hospitales, que comenzando por la Real Sociedad Médica Sevillana se extienden por España, tiene quizá su máxima expresión, como hemos señalado anteriormente, en los temas de Academia. De un «Hospital General», proyecto en 1777 de Francisco Aguado a proyectos de hospitales o lazaretos realizados por Sagarbinaga, Fermín Gutiérrez, Alzaga, Berna, Fernández Alday..., concebidos entre dicha fecha y 1814, vemos el desarrollo de las nuevas ideas en España (40). Chueca, refiriéndose a Sabatini, publicó un informe en la Academia de la Historia sobre un dibujo de aquél que se encuentra en la Biblioteca Nacional de París (41). Y junto con ellos, presentamos nosotros unos dibujos que realiza igualmente Sabatini para el Colegio de Cirugía en Madrid (42).

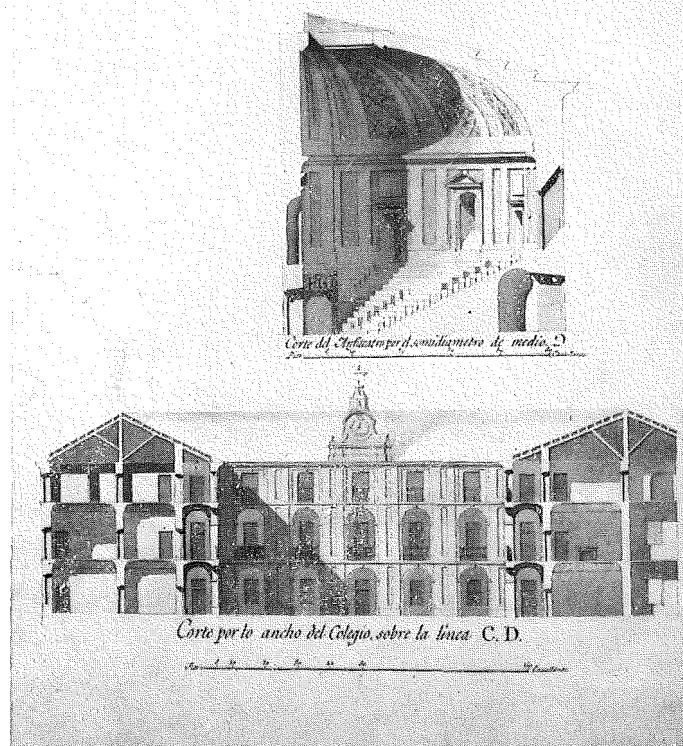
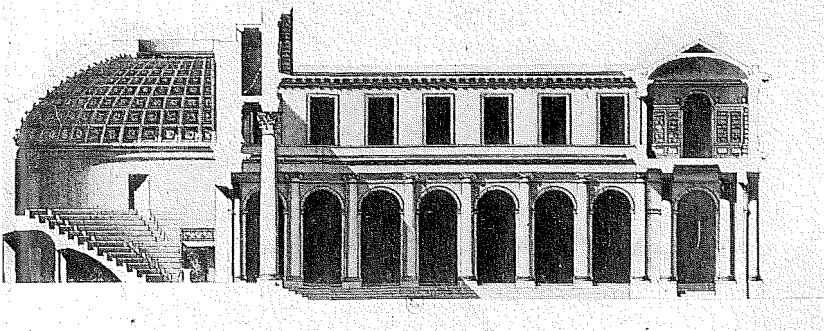
La necesaria referencia a Francia, lugar de donde vendrán todas las influencias del clasicismo historicista, diferente de aquel primer clasicismo potenciado y defendido por los italianos de los años cincuenta o sesenta, nos ayuda para el estudio de los planos de Sabatini. Gondoin, con su proyecto para la Escuela de Cirugía de París, publicaba en la *Description des Ecoles de Chirurgie* (43), en 1780, no sólo los dibujos, sino también una memoria explicativa del nuevo tema. Toda una tradición se mantenía respecto a estos temas, al marcar la idea con la que tenía que ser concebida la escuela. Planteado con un claro carácter simbólico, la significación del pórtico y del patio quedaba manifiesta. «... Une école, donc la célébrité attire un grand concours d'élèves de toutes les nations, doit paraître ouverte et d'un accès facile». Templo de Esculapio lo llamaría Peyre; en realidad no hacen sino confirmar una problemática tipológica dando, o mejor atribuyendo, una

GONDRAIN: Escuela de Cirugía (fachada principal).



SABATINI: Escuela de Cirugía (sección del anfiteatro y patio).

GONDOIN: Escuela de Cirugía (sección).



caracterización «sagrada» a un edificio que, en lógica barroca, debería ser concebido como «profano». La difusión de los grabados de esta obra con motivo del ingreso de Gondoin en la Academia, tuvo, sin duda, enorme importancia —recordemos el proyecto sobre el mismo tema de Lefebure, premio de la Academia en 1789 (44)—, llegando algunas de estas planchas a España.

Sabatini, como ya hemos comentado antes, recibía libros y noticias de distintos países, tuvo, sin duda, conocimiento de estos grabados. Contraponer entonces los dos proyectos o compararlos a su vez por separado con los que jóvenes arquitectos realizaban en la Academia de San Fernando es de interés para comprender la situación de la arquitectura en España. A la luz de los dibujos, Sabatini ha abandonado poco a poco el monumentalismo clasicista de los primeros momentos, llegando por distinto camino a lo que intentaron, por lo menos en parte, los barrocos españoles. Diferenciándose, por supuesto, en los motivos decorativos, en el concepto mismo de la máscara que señalábamos al hablar de Churriguera y partiendo de una planta concebida en neoclásico, partiendo, por tanto, de una premisa ajena a él, continúa el proyecto en barroco. «... Trouvera...a-t-on mauvais qu'une fontaine ou en chateau ait le caractere d'un temple a Neptune? Un arsenal celui d'un temple de Mars?...» (45). Olvidando su carácter simbólico, ignora su concepto de templo. Para el barroco, el único templo posible es la Iglesia Católica. Pero para el neoclásico, y esta idea aparece no sólo en arquitectos como Silvestre Pérez o Juan de Villanueva, sino también en economistas como Cabarrús (46), *Templo* es, podemos decir, sinónimo de glorificación, y lo que ahora se glorifica no es ni el poder religioso ni el poder del Estado.

Sólo la dignificación del hombre, del «Ser Supremo», celebrado por Boullée o exaltado en las fiestas revolucionarias, dará origen al templo, justificará su existencia. Y así como una escuela de Cirugía puede ser concebida como templo de Esculapio, en la España de las Luces una edificación concebida para albergar a aquellos que acuden a combatir la ignorancia, una escuela de primeras letras,

es concebida como templo patriótico. «... Esta enseñanza elemental y tan fácil que ha de ser común, por consiguiente, a todos los ciudadanos, grandes, pequeños, ricos o pobres, deben todos recibirla igual y simultáneamente. ¿No van todos a la iglesia? ¿Por qué no irían a este Templo Patriótico?».

Pero si los jóvenes arquitectos en España, si esos que se pueden encuadrar en la discutiblemente llamada «generación de la revolución», si los Nolascos Ventura, Tiburcio Cuervo, Ballina, Ugartemendia o Silvestre Pérez aceptan este hecho, como ya hemos señalado en otra ocasión, al viejo Sabatini de finales de los ochenta, el momento le tiene que parecer particularmente duro. Apegado a la vieja manera, concibe el tema como si se tratara de un palacio. La división, por ejemplo, del hemicycle con unos paños representa de manera clara la tradición barroca madrileña, contrapuesta a la racionalista del modelo, de la misma manera que choca su concepción del patio, más concebido como elemento de tránsito que como posible lugar común, espacio abierto, a la manera que Haan, discípulo de Sabatini, concibiera su Universidad en Toledo.

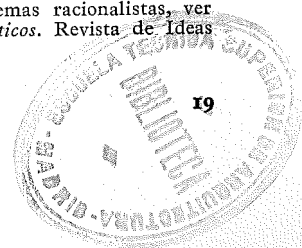
Una alternativa, en suma, la que ofrece Sabatini, claro síntoma de la muerte de hecho del barroco en 1786, cuando ya los historicistas clásicos de la Academia han superado la fase italiana, cuando las premisas de aquellos primeros racionalistas se han sintetizado con la aparición de un neoclásico español que, aunque siempre pendiente de los esquemas extranjeros, ha adquirido ya pleno sentido.

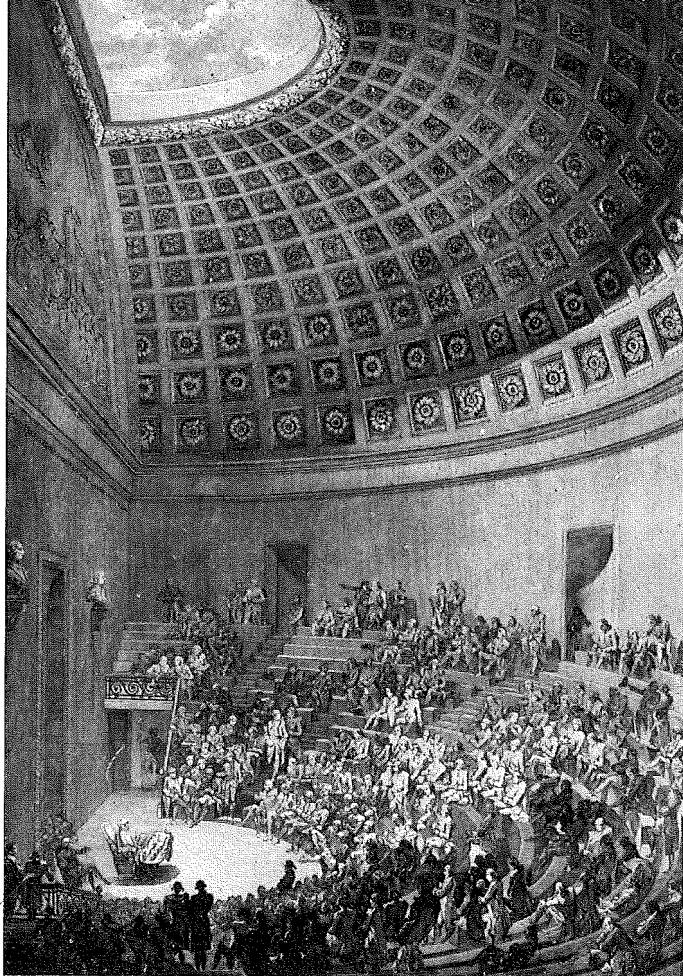
NOTAS

(1) Y. Bottineau. *L'art de Cour dans l'Espagne de Philippe V*. Burdeos, 1960.

(2) De los dibujos que se encuentran en el Archivo de la Academia de San Fernando de Madrid, dos son, quizá, los que más se encuentran dentro de esta línea: un proyecto de Jacome Pavia, pintor boloñés, quien a mediados de siglo presenta un dibujo para *Palacio*, con planta y alzado, sig. BA 41/17, y el segundo, otro proyecto de Carlos Ruta, arquitecto auxiliar del propio Sabatini, que había trabajado en Nápoles con el propio Vanvitelli. Presentado éste en San Fernando bajo el tema *Iglesia*, corresponde a la sig. BA 32/199-8-7.

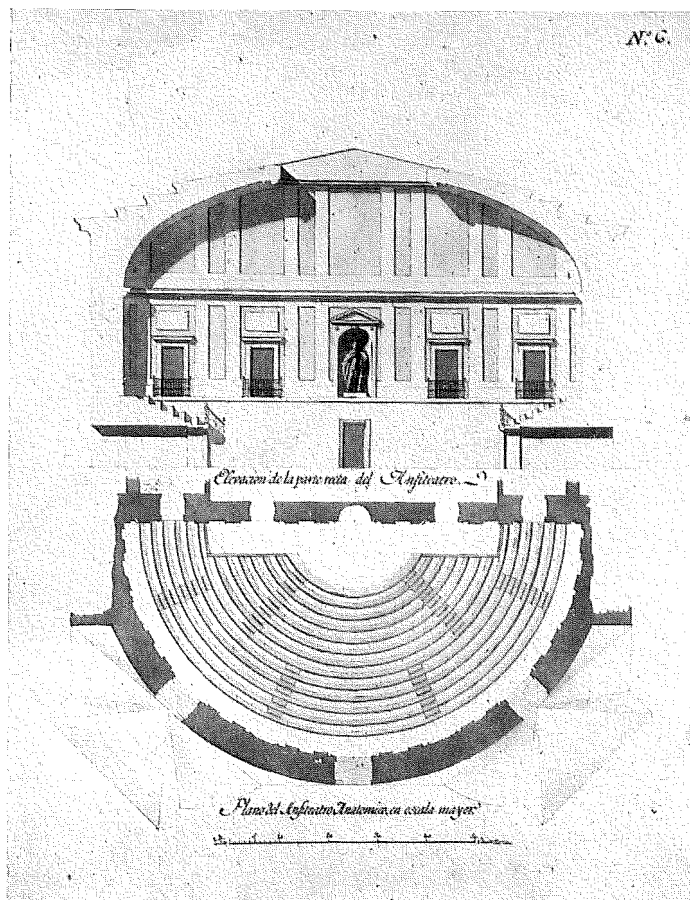
(3) Sobre la difusión de los primeros esquemas racionalistas, ver mi trabajo: *Diego de Villanueva y los Papales Críticos*. Revista de Ideas Estéticas, núm. 122, abril-junio 1973.





GONDOIN: Anfiteatro.

SABATINI: Anfiteatro.



(4) H. Damisch: *L'Oeuvre des Churriguera: la catégorie du masque*, «Annales», 1960, núm. 3.

(5) F. Chueca: *Ventura Rodríguez y la escuela Barroca Romana*. Archivo Español de Arte, 1942, núm. 52.

(6) Sobre los contactos de los italianos con los jóvenes españoles que trabajaban en el Palacio Nuevo, y su repercusión es de interés la tesis doctoral del prof. Francisco Plaza, de la Universidad de Valladolid, desgraciadamente aún inédita.

(7) W. Oechslin: *Il Soggiorno Romano di Bernardo Antonio Vittone*, in *Atti del Convegno su «Bernardo Vittone e la disputa fra classicismo e barocco nel settecento»*, t. I, pp. 393-441. Turin, 1970.

(8) M. Durán: *Catálogo de los planos del Palacio Real de Madrid y sus jardines*. Madrid, 1935, p. 15.

(9) Un ejemplo de encargo a Salvi, podría ser el realizado para *Maquina di fuoso... in occasione de i reciproci Matrimony fra le Reali Corone di Spagna e Portugallo, e della recuperata Salute di S. M. Ctt.ª*, e del Sermo. Principe Sposo, en 1728. Es interesante contrastar con el trabajo de M. Bottineau: *Architecture éphémère et baroque espagnol*. «Gaz. des Beaux Arts», abril 1968, pp. 213-230.

(10) Sobre los distintos encargos efectuados por Fuga, ver los dibujos del catálogo que sobre el tema *Disegni di F. Fuga e di altri architetti* realizó C. Bianchi en Roma, 1955. Así mismo es interesante para los contactos de Fuga con la Corte de Nápoles, ver G. Matthiae: *Fuga, opera Romana*, en particular, pp. 81. Roma, s. f.

(11) El tema de las relaciones de Fuga con los pensionados españoles presenta, en nuestra opinión, una doble dimensión. Por una parte, Fuga toma parte de forma activa de la Academia de San Lucca, hasta el punto que en 1753 (Missirini: *Memorie per servire alla storia dell'Accademia di S. Lucca*. Roma, 1823, p. 235) es nombrado Príncipe de la Academia. Si tenemos en cuenta que los pensionados en arquitectura frecuentaban la Academia como señala Preciado de la Vega en su correspondencia con la de San Fernando (aparte de asistir a la de Francia, como dirá Natoire en su *Correspondance*), entenderemos aquí una primera influencia. Pero, fundamentalmente, ésta se da en cuanto que Roda, a la sazón embajador de España en Roma, encarga a Fuga que directamente atienda a los pensionados de la de Madrid. En este sentido lo comunica a la de San Fernando en 1748, donde se encuentra la distinta correspondencia de Madrid con Roma (Archivo de la Academia de San Fernando, armario 2, legajo 3). No existen, por desgracia, como es el caso de Francia, estudios sobre la situación de los pensionados, a pesar de las posibles noticias que de manera indirecta han facilitado L. Pirota o C. Pietrangeli en sus estudios sobre las Academias romanas, o F. Boyer al tratar de los artistas franceses. Sólo la tesis doctoral de la prof. María José Alonso sobre Preciado de la Vega trata sobre el asunto aunque, si bien presentada en 1960, permanece aún también, desgraciadamente, inédita.

(12) Sobre la personalidad y figura teórica de José de Hermosilla, así como sobre el proyecto concreto del tercer proyecto de la Puerta de Alcalá, simultáneo a los de Sabatini o Ventura Rodríguez, existe artículo mío de inminente aparición.

(13) Sobre las relaciones y contactos de Sabatini en la obra de Caserta es interesante ver las *Atti dello VIII Convegno Nazionale di Storia della Architettura*, dedicado a estudios vanvitellianos, el trabajo concreto de G. Chierici: *Note Vanvitelliane*, pp. 145-155. Roma, 1956. Son igualmente interesantes, por las citas que da R. Pane de ellas, las cartas que L. Vanvitelli dirigiera a su hermano sobre la obra de Caserta. Desgraciadamente, no las hemos podido consultar, como tampoco el estudio realizado a través de ellas por Stazzullo, en *I primi anni di L. Vanvitelli a Caserta*. Nápoles, 1953.

(14) El inicio de la crisis queda reflejado en Matthiae, *ob. cit.*, p. 7. Pero para las polémicas entre Fuga y Vanvitelli es interesante ver R. Pane: *Fuga e l'Albergo dei Poveri*, en «Napoli Nobilissima», año V (1966). La referencia que anteriormente hacíamos a las cartas de Vanvitelli (1500) se citan en dicho trabajo, concretamente en la nota 9.

(15) La presencia de Sabatini en la Academia de San Lucca, aparte de quedar en los dibujos, se manifiesta por el retrato que de él aún subsiste. Figuró éste en la exposición de retratos de la Academia de San Lucca, celebrada en Roma en junio de 1970, *Mostra dei Ritratti di Accademici dell'700 e 800*, con el núm. 27, y siguió figurando el pobre Sabatini como natural de Palencia, a pesar de la aclaración que en su día hiciera Valentín de Sambricio sobre *La patria di Sabatini*. Habiendo solicitado hace varios meses, para este trabajo, su foto del archivo del Gabinete Fotografico Nazionale y no habiéndola aún recibido; doy la sig. del cliché: GFN.E/50918.

Los dibujos de arquitectura permanecen en el Archivo de San Lucca, con las sigs. 768, 769 y 1.470. Corresponde el primero a «Planta de un colegio para enseñanza de matemáticas y bellas artes»; el segundo, también presentado al concurso clementino de 1750, corresponde por lo mismo al primer premio de la primera clase, y es otra planta del anterior. El último, fechado en el mismo año, es «... planta y proyecto de una puerta». Las actas correspondientes a dichos premios se encuentran, como ha señalado F. Boyer en su trabajo *Les artistes français laureats ou membres de l'Académie romaine de Saint Luc dans la seconde moitié du XVIIIème siècle*, en «Soc. de l'Histoire de l'Art Français», bulletin 1957, p. 273, en los registros núm. 50, folios 162-167 del libro de actas de 1738-1751. Igualmente, Missirini, *op. cit.*, p. 384, da la noticia de los temas propuestos en los concursos en la Academia romana.

(16) C. Sambricio, *ob. cit.*, «... (los jóvenes) ...con copiar a Viñola u a otro autor conocido, con cuatro composiciones que copie ya se llama arquitecto... Y así no hay otra guía que las estampas, de las que copian lo que hallan a propósito, sin crítica ni selección», p. 166, carta II.

(17) La rivalidad entre Fuga y Vanvitelli queda quizá mejor reflejada por la propia correspondencia de ambos hermanos Vanvitelli. Citando a Strazzullo, Pane destaca una serie de notas. Cita del libro las cartas del 19 de junio de 1751, de 7 de agosto de 1753, 5 de febrero de 1752 y 8 de febrero de 1752. Insistiendo en la división existe entre los archi-

tectos constructores y los decoradores, y situando a Fuga entre los primeros y a Vanvitelli entre los segundos, la crítica de Fuga se basa siempre no en el proyecto, o en su concepción estética, sino, por el contrario, en cuanto que «... (tiene) poca práctica del fabricare, di mutare sempre e disfare le fabriche con spesa indecibile», *op. cit.*, n. 60.

(18) R. Pane, *op. cit.*, carta de Vanvitelli a su hermano, 26 de junio de 1757. La toma de Strazullo, p. 15.

(19) T. Reese: *The late style of Ventura Rodríguez: Architecture and Reform Politics in the Reign of Charles III*. Ponencia presentada al XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Granada, 1973. Ver en el resumen de ponencias, p. 143.

(20) Los problemas de Ventura Rodríguez, si bien no dándoles esta visión de discusión política en la Academia, fueron planteados por C. Bedat en su trabajo «El escultor Felipe de Castro», pp. 18-21. Madrid, 1971. Las relaciones de Mengs con la Academia han sido objeto de estudio por parte de la prof. Mercedes Agueda en su memoria de licenciatura, presentada en 1971 y, desgraciadamente, también inédita. El asunto de Grimaldi con la Junta, motivado al nombrar éste a Ponz sin consultar con la corporación, igualmente ha sido esbozado por Bedat en la revista «Academia», núm. 29, p. 25. Por desgracia, este tema no ha sido ni tan siquiera insinuado por Bedat en su obra *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid, 1744-1808*. Toulouse, 1974. Sólo, y en parte, el tema de la discusión, tratado de manera informativa, ha sido esbozado en las páginas 124-128.

(21) Sobre los problemas políticos que en la corte de Carlos III se plantean y sobre el conde de Aranda y su círculo, quizá los estudios más interesantes sean los efectuados en la actualidad en la Universidad de Zaragoza, bajo la dirección del prof. Corona, autor de aquel estudio de enorme importancia para el estudio del arte, como era el *Azara*, publicado en Zaragoza en 1948. Los nuevos estudios a los que hacemos referencia, corresponden a los efectuados por R. Olacenea: *El conde de Aranda y el Partido Aragonés*. Zaragoza, 1969, y por J. A. Ferrer Benimeli: *El conde de Aranda y su defensa de España*. Zaragoza, 1972.

(22) Extraña ver, por ejemplo, la constitución de la Academia en los años sesenta. Por lo menos en arquitectura la mayor parte de los que constituían la Junta Ordinaria eran extranjeros. Así, los nombres de Saqueti, de Marquet o Carlier están constantemente presentes aunque, como luego veremos, no eran ellos quienes impartían los cursos. Ante su desinterés y apatía, la propia Junta Particular se vio obligada a convocarlos en distintas ocasiones, sobre todo después de una orden del rey en este sentido, por cuanto que la Academia había decidido, por su cuenta, prescindir de aquellos individuos. Ver A. S. F.: Junta Particular, 9 de mayo de 1758.

(23) El tema de Conrado Giaquinto, idéntico como se dijo en la Academia al tema de Mengs, se plantea en la Junta Particular de 9 de enero de 1763. Los problemas con Mengs se manifestaron en las juntas particulares de 8 de febrero de 1764, y en la Junta Particular de 14 de marzo de igual año.

(24) Ventura Rodríguez estuvo sustituyendo en la enseñanza de la arquitectura, durante bastante tiempo, a Saqueti, a causa no sólo de las múltiples ocupaciones de éste, sino sobre todo por su desconocimiento del castellano. Ver, en este sentido, sobre Saqueti, Llaguno: *Diccionario de los arquitectos*. El mismo problema de ignorancia del castellano se daba con Marquet, como se refleja en las actas de la Academia, Junta Particular del 14 de marzo de 1768.

(25) Nos referimos a un artículo de inminente aparición sobre el tema *La teoría arquitectónica en Ventura Rodríguez*, entregado ya en la revista «Academia».

(26) F. Chueca, *op. cit.*, p. 192.

(27) T. Reese, *op. cit.*, p. 143.

(28) Analizado el tema por Angulo en su trabajo sobre *Los planos del archivo de Indias*, las referencias concretas que hace a Sabatini son numerosas, t. II, pp. 130, 399, 461, 496, 497 y 500. Igualmente Bonet, en su trabajo sobre el Consejo de Indias y la arquitectura colonial, hace referencia a Sabatini de manera interesante, ver «Archivo Español de Arte», núm. 157, pp. 15-46, 1967.

(29) Originario de Francia, Carlos Lemaire vino a España acompañando al marqués de la Ensenada. Aparte de la noticia que sobre él da Llaguno, *op. cit.*, t. IV, p. 287, hemos encontrado unos planos sobre el Canal de Castilla en el Archivo de Planos del Servicio Geográfico Militar del Ministerio del Ejército en Madrid, que, fechados en 1786, un año, por tanto, después de su muerte (?), corresponden a las sigs. AET. 8 C2, 134.

(30) Discípulo Carlos Vargas Machuca de Pedro Arnal, bajo su dirección concibió en 1794 unos proyectos de altares para San Eduardo, en Ripoll. Su traducción del Paladio, con clara influencia de Arnal, completa su visión teórica. Aparte de su labor como ingeniero militar, su proyecto más interesante es la Platería de Martínez, publicada su foto

por Gaya Nuño hace años. Aparte el grabado que sobre el tema apareció en el *Seminario Píntoresco Español*, t. I, p. 97, o de los planos que sobre ello existen en el Museo Municipal de Madrid, dibujados por Ribas, existe en la sección de manuscritos españoles del British Museum un cuaderno referente a *Papeles relativos al establecimiento de una Platería en Madrid*. EG, 571 (126-174), así como un expediente sobre el tema en la Academia de San Fernando, armario 2, leg. 43. La nota de Amador de los Ríos sobre la Platería se encuentra en su t. IV, p. 297.

(31) La noticia de haber llegado libros e instrumentos matemáticos de Londres en 1775 para Sabatini, la hemos encontrado en el Archivo de Simancas, Sup. Hac. 1274 (Camp. 1775, núm. 13).

(32) La almoneda de Sabatini fue anunciada en el *Diario de Madrid* bastantes años después de su muerte, concretamente el día 4 de septiembre de 1803.

(33) No nos referimos únicamente al caso de la constitución de San Francisco el Grande de Madrid. Como en su día publicó el prof. Azcárate, Sabatini tenía opiniones sobre arquitectos que, en distintas ocasiones, daba un poco como informes. Concretamente el informe que facilita en el estudio citado, corresponde a P. González Ortiz, arquitecto vallisoletano, recientemente estudiado en parte por el prof. Jesús Urrea, de la Universidad de Valladolid. El estudio a que antes hacíamos referencia del prof. Azcárate fue publicado en el *Boletín de Arte y Arqueología de Valladolid*, 1954, p. 198, n. 2.

(34) El tema de la evolución en los discípulos de Sabatini, sería en verdad tema de enorme importancia. De tener como discípulo a Ruta, pasaría con los años a tener a Barcenilla, acabando con Mateo Medina y, sobre todo, con Ignacio Haan autor, entre otras obras, de la Universidad de Toledo.

(35) H. Rosenau: *Social Purpose in Architecture*. Londres, 1970.

(36) Sobre este tema, sobre la evolución del tema en el cambio de mentalidad, trató la comunicación que presenté en el *Coloquio sur le Neoclassicisme*, realizado en mayo de 1974 en la Universidad de Burdeos.

(37) J. M. Azcárate: *Ventura Rodríguez y el Real Colegio de Cirugía de Barcelona*. «Boletín de la Universidad de Santiago», 1965.

(38) El manuscrito de Ventura Rodríguez al que hacemos referencia, se encuentra en la Sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid, con la sig. BN/Mss. 9927, y trata sobre «Planos del hospital para Madrid». Es interesante no sólo porque refleja una rivalidad entre Rodríguez y Saqueti sino porque, fundamentalmente, el madrileño, consciente quizá de la debilidad del italiano, pide que los dibujos que él presenta —y que desgraciadamente no hemos encontrado— se manden a Roma para que allí, seguramente la misma Comisión de Censura, a la que antes hacíamos mención, lo examinen y dictaminen según proceda.

(39) Es de interés para el tema el estudio realizado por el prof. López Rodríguez, de la Universidad de Cádiz, y que con el título *El Real Colegio de Cirugía de Cádiz y su época*, fue leído en forma de discurso en la solemne apertura del curso académico en Cádiz, 1969-70. Las citas de Feijoo a las que hacemos referencia se encuentran en las pp. 7 y 49.

(40) Al igual que Alicia González Díaz realizó su memoria de licenciatura sobre el tema de los *Cementerios en los siglos XVIII y XIX*, sería interesante que otras tesis se realizaran sobre temas paralelos. De cualquier forma, los planos que sobre hospitales, lazaretos... existen en la Academia de San Fernando, son los que corresponden a las signaturas. Sobre los cementerios, es de especial interés el trabajo de Bonet Correa *Les cimetières et l'architecture funéraire en Espagne et en Amérique Latine*, en Atti del Convegno Internazionale promosso dal Comité International d'Histoire de l'Art. Génova, 1973.

(41) F. Chueca: *El Hospital General de Madrid*. «Boletín de la Real Academia de la Historia», t. 164, cuad. II, 1969, pp. 6-11.

(42) *Planos y alzados del Colegio de Cirugía proyectado en el Hospital de la Pasión en Madrid, aprovechando esta casa cuando se transfirieran las enfermas al nuevo Hospital General, por el Mariscal de Campo D. Francisco Sabatini*. Fechado en Madrid, a 1.º de enero de 1786. Archivo de planos del Servicio Geográfico Militar del Ministerio del Ejército en Madrid, A. E. T. 9, C. 3, núm. 80. Debo agradecer al prof. Carlos Parrondo el que me facilitara la noticia de estos dibujos inéditos.

(43) J. Gondoin: *Description des écoles de Chirurgie*. París, 1780. Debo agradecer igualmente al prof. de la Universidad de París (Sorbona) D. Rabreau, quien gentilmente me ha facilitado las fotografías correspondientes a los planos de Gondoin.

(44) Sobre los premios de la Académie de France, ver el estudio de H. Rosenau: *The Engravings of the Grands Prix of French Academy of Architecture*.

(45) L. Hauteceur: *Histoire de l'Architecture Classique en France*, t. IV, pp. 246 y sigs.

(46) Conde de Cabarrús: *Cartas*. Estudio preliminar, José Antonio Maraval. Madrid, 1973, p. 129.

GONDOIN: Anfiteatro.

